

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DE LA NOTION DE NON-ÉVÉNEMENT PAR LA CRÉATION  
DE VIDÉOS NARRATIVES FRAGMENTAIRES

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
GENEVIÈVE MAROIS-LEFEBVRE

NOVEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci immense à Mario Côté pour avoir su débroussailler mes idées avec adresse.

Merci à Roland, Jocelyne, Catherine, Elizabeth, Frédérick, Michelle, Capitaine, Marius, Mowgli et Koala pour leur implication à différents degrés.

Merci à Anne-Marie.

Mille mercis à Bruno pour son support indéfectible.

*Ton imagination visera moins les événements que les sentiments,  
tout en voulant ces derniers aussi documentaires que possible.*

**Robert Bresson**

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ANNEXES .....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1.....	3
1.1 Thérèse (2010) .....	3
1.1.1 Description .....	3
1.1.2 Trame narrative fragmentaire .....	4
1.1.3 L'anecdote .....	4
1.1.4 Le fragment .....	5
1.1.5 Plans noirs et voix hors champ.....	7
1.2 (ma) Maisons .....	9
1.2.1 Description .....	9
1.2.2 Narration discontinue .....	10
1.2.3 Image pauvre.....	11
1.2.4 Micro-événement .....	13
CHAPITRE 2.....	16
2.1 Lever les pattes la nuit (2013) .....	16
2.1.1 Description .....	16
2.1.2 Mode de production .....	17
2.1.3 Liaisons et discontinuités .....	18
2.1.4 Narrativité ténue.....	18
2.2 Événement et non-événement.....	19
2.2.1 Événement.....	19
2.2.2 Le non-événement comme figure de l'événement.....	22
2.2.3 Le non-événement dans Lever les pattes la nuit .....	23
2.2.4 Non-événement comme structure de la narration.....	24
2.3 Texte-image .....	26
2.3.1 Dualité texte et image.....	26
2.3.2 Définition de texte-image et comment le texte fait-il image.....	27

2.4 Esthétique pauvre .....	28
2.4.1 Définition .....	28
2.4.2 Outils et processus de production de l'image pauvre .....	32
2.5 Dispositif de présentation .....	34
CONCLUSION .....	36
BIBLIOGRAPHIE .....	37

## LISTE DES ANNEXES

*Thérèse.* (2010). [vidéo numérique]. Canada. 1 min 33 sec.

*(ma) Maisons.* (2011). [vidéo numérique]. Canada. 2 min. 55 sec.

*Lever les pattes la nuit.* (2013) [vidéo numérique]. Canada. 6 min. 58 sec.

## RÉSUMÉ

*Lever les pattes la nuit* est une installation vidéo qui a été présentée au CDEx de l'Université du Québec à Montréal du 22 au 26 avril 2013. Cette exposition était composée de cinq vidéos narratives projetées en boucle de façon individuelle. Le dispositif de présentation simple était mis en évidence : cinq projecteurs posés sur autant de petites tables d'appoint pliantes. Les vidéos étaient projetées en petit format et constituaient des fragments de récit explorant les possibilités narratives du non-événement. Elles ont été construites autour de différentes figures et de procédés narratifs comme la liaison et la discontinuité, la narration ténue, l'emploi du texte-image et l'esthétique pauvre.

Le texte d'accompagnement s'articule autour de la notion de non-événement et tente de mettre en évidence les modifications qu'un tel parti pris narratif engendre dans la trame narrative. À partir des vidéos *Thérèse* et *(ma) Maisons*, je tente de dégager les pistes qui sous-tendaient l'émergence de ce projet narratif. J'explore l'utilisation de l'anecdote, des plans noirs et de l'image amateur ainsi que de la discontinuité narrative afin de comprendre l'origine de ce désir de non-événement dans la vidéo. Ainsi, je démontre comment dans *Lever les pattes la nuit* le texte-image, l'esthétique pauvre et le rapport au quotidien deviennent des stratégies de mise en récit du non-événement.

**Mots-clés :** Narration, non-événement, fragment narratif, installation vidéo, narration ténue, texte-image, esthétique pauvre.

## INTRODUCTION

Je trouve bouleversant le film *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce*<sup>1</sup> (1975) de Chantal Ackerman. On y suit la vie très routinière d'une bonne ménagère qui est aussi une prostituée. Chacune des actions des trois journées y est montrée avec une extrême précision (le film dure plus de trois heures!) et aucune n'est plus importante que l'autre. Il ne se passe rien, c'est-à-dire qu'aucun événement dramatique ne survient. Jusqu'à l'avant-dernière scène où la Jeanne en question, tue le seul client qui l'a fait jouir. Puis, elle se dirige vers la salle à manger, s'assoit à la table et reste complètement immobile durant près de cinq minutes. Et le générique commence.

J'admire comment l'événement dramatique est refusé de toute part dans ce film. On s'ennuie, presque autant que le personnage principal, et voilà qu'elle ouvre la gorge de son client avec une paire de ciseaux et hop! on retrouve l'état initial d'immobilisme du personnage. Le public est déçu, on ferme la boucle, mais il y a maintenant une brèche irréversible dans la tête du spectateur.

C'est cette brèche dans le réel qui m'intéresse. C'est cette tension qui émerge de l'infiniment peu dramatique. C'est aussi cette question que la professeure Marie-Pascale Huglo du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal pose : «Que se passe-t-il quand il ne se passe rien?» (Huglo, 2011)<sup>2</sup>

La plupart du temps, je ne me souviens presque jamais du contenu d'un récit. Par contre, je peux rester prise des semaines entières avec des impressions diffuses, des sensations physiques associées au récit en question. Je l'avoue, ce n'est pas tant le factuel de l'histoire qui m'intéresse que ce que le récit fera naître en moi, ce qu'il me fera ressentir.

---

<sup>1</sup> Ackerman, C. (réalisatrice). (1975). *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce* [film]. Belgique, France : Carlotta Film.

<sup>2</sup> Huglo, M-P. (2011). Que se passe-t-il quand il ne se passe rien? L'événement et le quotidien dans la littérature narrative contemporaine, Dans A-M. Parent et N. Xanthos (dir.) *Poétiques et imaginaires de l'événement* (p. 81-96) no. 28. Montréal, QC : Université du Québec à Montréal : Figura. p. 81.



C'est pourquoi je me suis intéressée aux possibilités de création de vidéos narratives à partir de matériaux réduits. En cours de route, je me suis mesurée à l'immensité des possibilités laissées béantes par le non-événementiel. J'ai tenté de l'approcher par le biais de la notion d'événement tout en l'invoquant à travers son absence.

J'aborderai principalement dans le premier chapitre les notions de discontinuité, de hors-champ et de fragmentation; et dans le deuxième chapitre les notions de non-événement, de texte-image et d'esthétique pauvre, en les liant à une analyse de mes œuvres vidéographiques.

## CHAPITRE 1

### TRAVAUX ANTÉRIEURS

#### 1.1 *Thérèse* (2010)<sup>3</sup>

##### 1.1.1 Description

En raison d'une maladie vécue lorsqu'elle était enfant, la chanteuse Édith Piaf a été aveugle durant quelque temps. À cette époque, elle vivait chez sa tante qui tenait une maison close à Paris. Les prostituées ayant pitié de son état décidèrent alors de faire une neuvaine à Sainte-Thérèse et se rendirent en pèlerinage à Lisieux. La légende dit qu'à l'issue de cette neuvaine, Piaf aurait recouvré la vue au moment même où elle jouait du piano.

La vidéo *Thérèse* (2010) dure une minute trente-trois secondes. Cette très courte œuvre met en relation l'anecdote concernant Piaf enfant et celle de ma rencontre avec une vieille femme m'ayant offerte une statuette de Sainte-Thérèse-de-Lisieux dans sa maison, à Granby. Le résultat constituait pour moi une première œuvre ouvertement narrative.

Je dois toutefois souligner que le narratif traversait depuis longtemps mes sculptures, mes vidéos et mes peintures, tout en demeurant assez discret. À ce titre, ma formation générale oscillait constamment entre le cinéma et les arts visuels. Jusqu'alors, jamais je n'avais assumé cette part narrative de mon travail de création. Avec *Thérèse*, je plongeais au cœur de celle-ci.

La vidéo est presque exclusivement composée de plans noirs à l'exception d'une photographie de la statuette de Sainte-Thérèse, d'un très bref plan sous-exposé montrant des mains se mouvant sur les touches d'un piano ainsi que quelques intertitres blancs sur fond noir. Ces intertitres sont à caractère expressif et soulignent l'aspect anecdotique des situations évoquées. Les images, quant à elles, sont obscures, déformées et cadrées platement. La bande

---

<sup>3</sup> Marois-Lefebvre, G. (réalisatrice). (2010). *Thérèse* [vidéo numérique]. Canada.

sonore, exempte de musique et de bruitage, est uniquement composée d'une voix hors champ qui assure la narration. Celle-ci est descriptive et s'intéresse surtout aux caractéristiques des lieux et des personnages plutôt qu'aux actions et à leurs implications narratives. La narratrice réitère inlassablement « J'aurais pu vous montrer... », insistant ainsi sur ce que les images auraient pu révéler, mais qui ne sera jamais rendu visible. Pour une première fois, j'envisageais le narratif dans une perspective de déconstruction. J'omettais, effaçais, trouais et recomposais la trame narrative. *Thérèse* agit donc comme une première tentative de mettre le récit en déroute par la réorganisation et la réduction de ses composantes narratives.

### 1.1.2 Trame narrative fragmentaire

La vidéo *Thérèse* est née de mon désir de brouiller les pistes. Je voulais faire parler des fragments. Raconter par évocation. Et surtout créer des ouvertures pour que s'y glisse le spectateur. Le fragment m'est apparu comme un moyen d'échapper à l'esthétique de la continuité, de s'opposer au fini, au circonscrit et finalement à la représentation globalisante qui enferme la signification dans un « tout » restrictif.

### 1.1.3 L'anecdote

J'ai d'abord choisi de placer en parallèle deux anecdotes, l'une racontant ma rencontre avec une femme âgée et l'autre relatant le recouvrement de la vue d'Édith Piaf. Une anecdote, ce n'est déjà que la pointe de l'iceberg, le petit bout de récit dont on se souvient, parce qu'il apparaît singulier. Parce qu'il nous parle. C'est le fragment d'un récit plus étoffé, plus touffu, mais qui, tiré hors de son contexte, conserve malgré tout sa part de signifiante. Car, comme la définit Marie-Pascale Huglo (2011), « [elle] est ce petit récit qui, précisément parce qu'il se place en retrait, invite à l'interprétation et au sens. »<sup>4</sup> L'anecdote a un pouvoir d'évocation qui dépasse ses limites circonscrites par la brièveté et l'apparente insignifiante. Elle est fragment et pourtant elle recèle un pouvoir d'*exemplification* et envoie un signal : l'anecdote racontée a

---

<sup>4</sup> Huglo, M-P. (1997). *Métamorphoses de l'insignifiant : essai sur l'anecdote dans la modernité*. Montréal: Balzac/ Le Griot, p. 35.

une valeur intrinsèque, peut-être secrète qui cherche à être lue par le spectateur. Ce pouvoir de l'anecdote tient pour beaucoup dans cette forme lacunaire qui attire paradoxalement l'attention sur la question du sens. Ce sens qui se cache dans les interstices des informations factuelles.

Lorsqu'elles sont mises en relation dans la vidéo *Thérèse*, les deux anecdotes conjuguent leurs lacunes narratives au pluriel. Non seulement chacune prise séparément crie son incomplétude, mais réunies l'aspect bancal et fragile de leur assemblage trahit leur incomplétude.

Ainsi, dans *Thérèse*, les choix formels de la voix hors champ et du double récit créent des lacunes sur le plan des informations factuelles qui seraient nécessaires à la compréhension des anecdotes et à leur mise en relation adéquate. Par exemple, la voix hors champ dit : « J'aurais pu vous montrer des dames de petite vertu choisir des robes décentes pour pèleriner jusqu'à Lisieux. »<sup>5</sup> La narratrice insiste sur la tenue vestimentaire des prostituées se dirigeant vers Lisieux, mais ne détaille aucunement les péripéties dudit pèlerinage. Le spectateur est laissé dans l'incertitude face aux lieux, à l'époque et aux situations physiques et psychologiques des personnages.

#### 1.1.4 Le fragment

Puisque l'anecdote se développe en marge de l'action principale d'un récit, son rapport à la fragmentation est important. L'anecdote, tirée hors de son contexte est elle-même un fragment.

Et ce fragment est fondamentalement mystérieux. Irena Kristeva (2008), qui s'est intéressée à l'écriture de Pascal Quignard selon l'angle de la fragmentation, souligne fort à propos que « Le fragment, en raison de son caractère "ruiniforme", brisé, discontinu, suscite le sentiment

---

<sup>5</sup> Marois-Lefebvre, G., *op. cit.*

d'inquiétante étrangeté »<sup>6</sup> La part d'incertitude qu'il révèle évoque le caractère « in-fini » du monde duquel il émerge. Cette multitude de possibles et d'inconnus prend source dans le plus banal des quotidiens et devient à chaque instant, une possibilité nouvelle de réinterprétation des faits. Tout ce qui est écarté par le fragment se traduit par une potentialité nouvelle, susceptible de faire basculer l'appréhension du monde.

En fait, selon la professeure de littérature Ginette Michaud (1989) :

Tout se passe comme si, en retirant au lecteur tout savoir cognitif ou pragmatique, les fragments lui retireraient du coup toute possibilité de lecture déterminée, de théorie appropriante, de signification éclairante : bref, tout système de référence reconnu dans l'ordre du savoir.<sup>7</sup>

Le spectateur est alors laissé à lui-même dans une mer de potentialités. Cet espace vierge entre les fragments crée de nouveaux espaces d'interprétation pour le spectateur.

Le sémioticien Umberto Eco décrit le texte comme « (...) un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir et celui qui l'a émis a prévu que quelqu'un le remplirait et l'a laissé en blanc pour cette raison. »<sup>8</sup> Bien que cette description s'applique à tout texte, elle qualifie bien, à mes yeux, le type de relation qu'entretient le spectateur avec les incomplétudes qui émergent d'une trame narrative fragmentaire telle qu'on la retrouve dans *Thérèse*.

Dans un article<sup>9</sup>, le narratologue Raphaël Baroni (2002) nuance cette affirmation en distinguant deux types d'incomplétudes. Tout d'abord il y a celle qui, par la structure fondamentalement fragmentaire du texte, est inévitable, il s'agit alors d'éléments insignifiants ou implicites laissés en blanc. Le lecteur peut alors compléter le vide ou ne pas s'en préoccuper sans que cela n'affecte le sens de l'œuvre. Puis, il y a les vides qui sont utilisés

---

<sup>6</sup> Kristeva, I. (2008). *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*. Paris : L'Harmattan, 2008, p.34.

<sup>7</sup> Michaud, G. (1989). *Lire le fragment transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*. LaSalle, Québec : Hurtubise HMH, p.72.

<sup>8</sup> Eco, U. (1985). *Lector in fabula*, Paris : Grasset. p.63.

<sup>9</sup> Baroni, R. (2002). Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique. *Littérature*, N. 127, 2002, L'oreille, La Voix. p.105-127. Consulté à l'adresse : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt\\_0047-4800\\_2002\\_num\\_127\\_3\\_1769](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_127_3_1769)

comme stratégie narrative, ce qui est le cas dans *Thérèse*. Ces vides cherchent à instaurer une tension en retardant ou omettant la délivrance de certaines informations ou encore à ouvrir la lecture.

L'œuvre *Thérèse* présente un autre aspect de la fragmentation reposant celui-ci sur la structure narrative qui ne respecte pas un rapport causal, mais présente plutôt des similitudes structurelles avec les mécanismes de la mémoire humaine qui fonctionne par captation et réminiscence de moments, sensations ou images plus ou moins précis et fugitifs. Dans la vidéo, les deux anecdotes baignent dans un flou spatiotemporel que vient éclairer par moment de courtes descriptions très imagées semblables à des réminiscences d'images précises qui surgissent au milieu d'un souvenir presque dissipé. À titre d'exemple, alors que la vidéo passe sous silence les raisons qui m'ont poussé à aller chercher une statue chez une vieille dame, elle évoque avec une certaine acuité des détails descriptifs tels que l'apparence physique de la dame et l'odeur qui se dégageait de sa maison. Ce procédé a pour effet de soustraire de l'événement narratif des parcelles de réel anecdotiques, mais marquantes sur le plan sensible. Ce faisant, l'attention du spectateur est détournée de l'enchaînement causal normalement attendu dans une vidéo narrative et recentrée sur des réminiscences de sensations et de perception physiques

### 1.1.5 Plans noirs et voix hors champ

Je me méfie des images. Elles sont séduisantes et elles ont la fâcheuse tendance à laisser le regard glisser sur leur surface. Le plan noir, cette « image » en dialogue avec l'obscurité, est par son degré d'abstraction, à la fois muet et empli de possible. Il est surface d'inscription de la pensée au lieu de source de distraction.

À propos de son film *Le Navire Night*<sup>10</sup>, l'auteure et cinéaste Marguerite Duras (1979) parle de l'image noire comme de la seule sur laquelle puisse s'inscrire le texte du désir<sup>11</sup>. Selon elle, le déterminisme de l'image circonscrit trop précisément les possibilités et se fait ennemie

---

<sup>10</sup> Duras, M. (réalisatrice). (1978). *Le Navire Night* [film]. France : Les Films du Losange.

<sup>11</sup> Moure, J. (1997). *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Paris : L'Harmattan. p. 218.

du désir qui prendrait plutôt forme dans l'imaginaire. Par son refus de la représentation, le plan noir qui traverse son œuvre filmique se présente comme le noir des possibilités, donc celui de l'inscription du désir. La démarche de Duras la mènera à un abandon graduel et marqué de l'image, qui trouvera son apogée dans son film *L'Homme Atlantique*<sup>12</sup> où les seules et brèves images qui traverseront le film se feront de plus en plus rares. L'image ainsi délaissée au profit d'une narration poétique laissera apparaître les plans noirs se positionnant comme des arrêts de mort de la représentation cinématographique.<sup>13</sup> Dans *Thérèse*, le plan noir agit également comme surface d'inscription de l'imaginaire, mais ne s'inscrit pas tant dans un désir de mort du cinéma que comme une ouverture à la subjectivité du spectateur.

Le plan noir me semble être une image en soi. Il se propose comme un vide à remplir ou encore comme surface d'inscription bouchée à la vue, mais paradoxalement ouverte à un maximum de possibilités de représentation. Et pourtant, il *fait image*, il remplit sa fonction.

En tant que surface vierge, le plan noir suscite la surimpression d'images mentales nées de sa cohabitation avec le texte. Le docteur en littérature française Johan Faerber (2009) parle du plan noir dans l'œuvre de Duras comme de cette « image noire qui est la négation de l'image, de ce qui doit être vu, qui constitue sans détour l'envers de l'image, ce qui ne saurait plus être mimétique, le trou noir du texte lui-même [...] »<sup>14</sup> Un trou noir, certes puisqu'il aspire la représentation du monde réel, qui offense la vue par l'absence d'inscriptions visuelles préalable, mais qui excite l'imaginaire puisqu'aucune image ne vient arrêter, contredire ou infirmer les projections imaginaires du spectateur. Le plan noir est celui de l'extrême liberté du spectateur, c'est celui qui renvoie à l'intérieur de soi, c'est l'image qui se regarde les yeux fermés.

Dans son ouvrage *La voix au cinéma* (1982), le compositeur et auteur Michel Chion définit

---

<sup>12</sup> Duras, M. (réalisatrice). (1981). *L'Homme Atlantique* [film]. France : Des femmes filment/ Ina/ Productions Berthemont.

<sup>13</sup> Voir J. Moure, *Op. Cit.*, p. 217.

<sup>14</sup> Faerber J. (2009). L'angle mort ou les trois temps de l'image dans l'œuvre de Marguerite Duras. Dans S. Loignon (dir.), *Paradoxes de l'image* (p. 27-40). Caen : Lettres modernes Minard, 2009. p.38

les voix hors champ comme « toutes les voix acousmatiques <sup>15</sup>, les voix sans corps qui dans les films racontent, commentent et suscitent l'évocation du passé. » <sup>16</sup> La voix hors champ est ce procédé propre au cinéma qui permet de faire intervenir dans la trame narrative un personnage dont la voix est détachée du corps. Cette voix qui existe hors de l'image, mais qui se révèle par-delà celle-ci, se fait, dans la vidéo *Thérèse*, le vecteur et le commentaire du récit.

La voix hors champ qui traverse la vidéo *Thérèse* est exagérément chantante et établit un rapport de proximité avec le spectateur; il ne s'agit pas de la voix d'une narratrice professionnelle, mais bien d'une voix utilisant un langage parlé, imparfait et issu du quotidien. Cette voix hors champ qui joue à la fois d'un effet de présence et d'absence convoque le spectateur dans un récit dont elle tient les ficelles : cette voix est mon alter ego. Elle est cette instance narrative qui surplombe les plans noirs et induit les images mentales nécessaires à l'actualisation du récit; son fonctionnement est similaire à la voix du conteur qui captive la salle par les mots qu'il prononce.

## 1.2 (ma) Maisons <sup>17</sup>

### 1.2.1 Description

(ma) Maisons est une vidéo d'une durée de deux minutes cinquante-cinq secondes réalisée en 2011. Il s'agit d'une œuvre narrative entièrement composée de photographies de maisons québécoises mises en vente sur des sites Internet d'agences immobilières. Toutes les maisons se détaillant à moins de cinquante mille dollars, les photographies témoignent d'une évidente pauvreté matérielle. Par leur nature, les images présentent des caractéristiques d'amateurisme. Elles sont sous-exposées, cadrées approximativement et elles ont une valeur descriptive et documentaire. La vidéo présente une succession d'images fixes qui occupent un écran entier

---

<sup>15</sup> «Acousmatique, dit un vieux dictionnaire : « se dit d'un son que l'on entend sans voir la cause dont il provient. » . » Michel Chion (1982). *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de L'Étoile, p. 26.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 47.

<sup>17</sup> Marois-Lefebvre, G. (réalisatrice). (2011). (ma) Maisons [vidéo numérique]. Canada.



ou divisé en deux, intercalées de plans noirs. Un narrateur masculin, à la voix monocorde et empruntée décrit les lieux et narre le récit dont les repères spatiotemporels sont brouillés. Le rapport entre les images et le texte est fluctuant, ambigu et engage le spectateur dans un régime d'incertitude où les rapports de causalité sont brouillés, où l'ambivalence fictionnelle et documentaire des images est soulignée. Si les mots ancrent parfois l'image dans la narration, ils peuvent aussi souligner l'étrangeté du lieu. La narration alterne entre des références directes à des éléments visibles à l'image : un aquarium, des rideaux, une télé, du prélat et des réflexions au sujet de ce qui se trouve hors ou entre les images. Elle décrit avec attention de très petits gestes, d'infimes actions. Le récit est imbriqué dans le quotidien, mais souligne paradoxalement l'étrangeté de celui-ci.

### 1.2.2 Narration discontinue

À cette étape de ma recherche, je souhaitais pousser un peu plus loin mes expérimentations narratives. Je voulais créer non seulement des séquences narratives fragmentaires, mais du discontinu. Trouer et mal raccorder les enchaînements de plans.

Ainsi, à de multiples égards, la discontinuité est un principe structurant dans *(ma) Maisons*. Tout d'abord les images, par leur autonomie documentaire ne prennent pas part à un ensemble perçu dans une continuité narrative. Cette caractéristique est renforcée par le fait que les images choisies n'appartiennent pas toutes à une même maison, mais sont pourtant liées par la séquence. Du même coup, les images sont privées de continuité entre elles. Des plans noirs isolent les photographies qui sont elles-mêmes le plus souvent séparées les unes des autres au centre d'un écran divisé.

La narration reprend cette fragmentation visuelle. Le protagoniste-narrateur est possiblement double, du moins on peut affirmer que deux points de vue différents se répondent. Il y a le premier personnage qui arrive en voiture et qui entre dans la maison qu'il a depuis longtemps quittée, et le deuxième personnage qui se trouve dans cette maison qu'il n'a pas quittée. Peut-être ces deux personnages ne font-ils qu'un et que cette narration est composée de deux temporalités distinctes? Jamais le récit ne viendra résoudre cette question. L'alternance entre

ces deux points de vue (ou encore ces deux temporalités) crée de brutales ruptures de ton et de temporalité. Ces ruptures restent incompréhensibles puisqu'il en émerge des fragments de narration dont l'assemblage ne respecte pas de rapports causaux ou thématiques permettant de conserver une certaine continuité.

Je voulais ainsi m'assurer de créer une dualité dans la trame narrative qui ferait éclater l'uniformité de la voix énonciatrice et qui serait redoublée par la discontinuité structurelle de la vidéo. Cette dualité qui n'est jamais réconciliée entraîne une scission du regard sur ce qui se produit à l'écran. Et laisse le champ libre à l'interprétation du spectateur.

### 1.2.3 Image pauvre

Tout comme l'économie des images pauvres, le cinéma imparfait diminue la distinction entre l'auteur et son public et effectue une liaison entre l'art et la vie. Son aspect visuel est compromis : l'image est floue, amateur et pleine d'artefacts.<sup>18</sup>

Hito Steyerl (2009)

Avec la fulgurance à laquelle se développent les techniques numériques et leur accessibilité grandissante, l'image pauvre a mauvaise presse. Elle caractérise des images de qualité médiocre, sous-exposées, floues et faites rapidement avec un mauvais appareil. Ce sont les photographies que ma grand-mère réalise à Noël en coupant accidentellement les têtes ou les vidéos qu'on prend à bout de bras à partir d'un téléphone portable. Ce sont des images fragiles, toujours au bord de l'effacement, de l'illisibilité. Elles sont le plus souvent énigmatiques. Je trouve ces images très significatives et elles inspirent plusieurs de mes projets.

Ces images ne font pas art, elles ont avant tout une autre fonction, celle d'informer, de convoquer le souvenir ou de maintenir les archives à jour. Leur critère de base n'est pas la

---

<sup>18</sup> Steyerl, H. (2009). Defense of the Poor Image. Dans *E-Flux journal* #10. Consulté le 6 décembre, 2012 à l'adresse <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/> «Like the economy of poor images, imperfect cinema diminishes the distinctions between author and audience and merges life and art. Most of all, its visibility is resolutely compromised: blurred, amateurish, and full of artifacts.» (Ma traduction).

beauté ou l'utilité narrative puisque leur valeur affective ou fonctionnelle dans un cadre personnel ou archivistique l'emporte. Elles sont produites dans un cadre fondamentalement non-narratif. Je récupère ces images et procède par appropriation, c'est-à-dire par le transfert d'un registre de signification à un autre. Je mets en évidence la fragilité de l'image en narrativisant son contenu sans renier ses racines amateurs et purement fonctionnelles. Ce qui est donné à voir dans *(ma) Maisons* installe un malaise qui est en partie tributaire de l'étrangeté que révèlent les photographies narrativisées.

Les images de la vidéo *(ma) Maisons* sont réalisées par des photographes amateurs pour qui la perfection de la technique utilisée et la qualité de l'appareil photographique sont moins importantes que la représentation documentaire qui en résultera. Ce sont des images qui présentent des caractéristiques certaines d'amateurisme tout en s'affichant comme témoin valable de la réalité d'un lieu. C'est à partir de ces photographies que j'ai constitué une banque d'images qui m'a permis d'effectuer un montage et d'élaborer une trame narrative en parallèle à ces images. Le récit prend forme à travers une relation d'interdépendance avec les images puisqu'il n'est pas la source de celles-ci.

La production d'images pauvres devient un mode de résistance à l'hégémonie de l'image parfaite, impressionnante et descriptive. Cela est dû en bonne partie à sa condition physique précaire puisqu'elle « exprime la question de la dématérialisation, qu'elle partage non seulement avec l'art conceptuel, mais avec pratiquement tous les modes de production de sens contemporains. »<sup>19</sup> L'artiste Hito Steyerl (2009) soulève ici l'importance de considérer ces images pauvres comme un mode alternatif et actuel de production de sens.

À l'inverse de *Thérèse*, la vidéo *(ma) Maisons* propose un foisonnement d'images. Elles sont si nombreuses et variées qu'elles créent une confusion au sujet de ce qui est censé être vu et finalement renvoient à l'imaginaire. À titre d'exemple, lorsque la voix du narrateur identifie un cabanon, une « remise [qui] est pareille comme avant », la vidéo fait défiler plusieurs images de remises très différentes. Les images qui se contredisent l'une après l'autre entrent

---

<sup>19</sup> Ibid, «But they also express a condition of dematerialization, shared not only with the legacy of conceptual art but above all with contemporary modes of semiotic production.» (ma traduction).

alors en conflit avec la narration. Il devient ardu d'établir une image qui serait perçue comme fiable, alors le spectateur est incité à formuler sa propre image mentale à partir des ambiances suggérées. L'image peut aussi être perçue comme pauvre lorsqu'elle est rendue insignifiante, car vidée de sa valeur et de sa « vérité » intrinsèques par le choc entre la narration continue et la confusion entretenue au sujet de l'image à laquelle elle réfère.

L'image pauvre ainsi utilisée devient le support à un imaginaire qui s'appuie sur le réel pour en faire ressortir les notes discordantes, entre l'étrange et le familier. L'étrangeté, bien plus que la fiction, devient la valeur ajoutée à ces images. Cette étrangeté propose de jeter un regard différent sur les propositions visuelles de la vidéo et d'apercevoir à travers leur apparente banalité les marques affirmées d'une subjectivité. Ces photographies de maisons en vente sont en effet loin d'être banales même si elles circulent sur de nombreux médias. Elles sont avant tout la documentation d'espaces intimes, mais qui, pour les besoins de la cause, tendent à l'universalité : chaque acheteur potentiel doit pouvoir se projeter dans cet espace, y produire pour ainsi dire sa propre fiction; s'y imaginer une vie rêvée, et ce, à partir de l'inscription matérielle de la vie des anciens occupants. C'est un peu la position esthétique à laquelle est confronté le spectateur : faire sienne une image d'autrui, y transposer sa subjectivité.

#### 1.2.4 Micro-événement

Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extraordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes.[...] Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste où est-il? <sup>20</sup>

Georges Perec (1989)

Dans (*ma*) *Maisons*, je ne raconte pas un événement, ni même une anecdote comme dans *Thérèse*, parce qu'en réalité, dans cette vidéo, il ne s'y passe rien de significatif sur le plan narratif. Le narrateur est le personnage principal et il est dans une position passive d'attente. Il est difficile d'identifier pourquoi, mais il semble immobile et aux aguets. Nous devinons qu'un autre personnage (ou alors lui-même) arrive (revient, peut-être) vers la demeure. Mais

---

<sup>20</sup> Perec, G. (1989). *L'infra-ordinaire*, Paris : Éditions du Seuil, p. 9 et 11.

il ne s'agit pas de mettre en scène un événement significatif selon l'acception générale.

Avec *(ma) Maisons*, je réalisais pour la première fois une vidéo narrative à partir d'éléments banals. La part de dramatique contenue dans le « rien » m'intéresse et c'est ce que je tente d'exploiter par le biais de la narration non-conventionnelle puisque je la conçois comme une structure qui ne s'attarde pas au déroulement d'un événement et à ses conséquences dramatiques, mais plutôt à un état du monde, à une sensibilité à un moment particulier, pour un personnage donné.

Lorsque l'écrivain Georges Perec (1989) souligne le rapport entre l'absence d'événement et le quotidien, il cherche à mettre en lumière l'aspect potentiellement significatif, voire même dramatique de l'événement banal.<sup>21</sup> Il souligne que des données mineures sur le réel permettent de susciter des réflexions et des émotions que des événements dits majeurs ne permettent pas d'éprouver. *(ma) Maisons* est basée sur une réflexion similaire à celle de Perec. Je cherche à faire émerger une tension narrative à partir du non-événementiel. Malgré le fait qu'aucun événement important ne se déroule, une tension narrative s'installe sans que l'on s'en aperçoive, ou plutôt sans que l'on réussisse à en identifier la source. En fait, c'est comme si cette absence même d'élément déclencheur et d'événement engendrait d'elle-même une tension. Parce qu'après tout, si nous regardons un récit, c'est qu'il doit s'y produire un *événement*. Je cherche à décevoir cette attente.

La trame narrative s'attache à rendre sensibles les micro-événements qui meublent cette attente. Situé à l'extrême limite de l'événementiel, le micro-événement relève bien la plupart du temps d'une apparente insignifiance. Je m'intéresse à cette façon de faire intervenir la tension narrative dans l'infiniment peu dramatique. Comme nous l'avons constaté, dans *(ma) Maisons*, la source de la tension est difficilement identifiable. C'est un climat de malaise qui s'installe graduellement et reste diffus puisqu'il est difficile de l'attribuer à un élément

---

<sup>21</sup> *Ibid*, p.10. «Dans notre précipitation à mesurer l'historique, le significatif, le révélateur, ne laissons pas de côté l'essentiel : le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible : le scandale, ce n'est pas le grisou, c'est le travail dans les mines. Les «malaises» sociaux ne sont pas préoccupants en période de grève, ils sont intolérables vingt-quatre heures sur vingt-quatre, trois cent soixante-cinq jour par an.»

particulier du récit : la tension narrative est en effet extrêmement faible et la progression dramatique pratiquement nulle. La tension prend sa source ailleurs que dans l'évènement.

Comme le souligne Raphaël Baroni (2002) :

« [...]le narrateur peut aussi transgresser la contrainte d'intérêt en racontant des événements banals cela dans le but de créer une tension avec les attentes du lecteur qui suppose que quelque chose de spectaculaire devrait arriver. »<sup>22</sup>

La tension s'insinue donc dans l'ouverture créée par les attentes des spectateurs, et ce, malgré l'absence remarquable d'évènement digne de ce nom. Le micro-événement est cet infiniment discret bouleversement du cours des choses. Il relève du domaine des affects, mais se situe à des kilomètres du bouleversement narratif tel que développé par les théoriciens de la narratologie. Le micro-événement suscite peu ou pas d'enchaînement causal et pourtant il structure le récit d'une façon similaire à l'évènement.

---

<sup>22</sup> Baroni, R., *Op. cit.*

## CHAPITRE 2

### 2.1 *Lever les pattes la nuit*<sup>23</sup> (2013)

#### 2.1.1 Description

La création de cette œuvre s'est échelonnée sur les années 2012 et 2013. Il s'agit d'un ensemble de cinq fragments vidéos qui sont chacun d'une durée inférieure à deux minutes. Chacun des fragments s'esquisse autour de l'idée de finitude, de départ. Le manque, la quête, la fête, le ratage, autant de figures de la transition ou de la fin. Chaque vidéo est composée de courts textes qui se superposent à l'image, un peu à la manière des intertitres des films muets ou encore comme des sous-titres. Toutefois ces textes sont indisciplinés et ne semblent pas régis par les codes cinématographiques habituels : ils se déplacent dans l'image, sautillent, disparaissent et réapparaissent. Ils cachent des parties importantes de l'image, restent en place trop longtemps ou alors s'effacent prématurément. Ces textes constituent une adresse directe au spectateur. Le langage utilisé s'apparente à l'oralité et raconte par bribes de courtes sections d'histoires.

Cinq fragments autonomes, mais liés comme des frères.

Il y a le fragment intitulé *Dépanneur* : un long plan-séquence composé en partie d'un travelling effectué à bord d'une voiture. La voiture s'immobilise, la caméra reste à l'intérieur de celle-ci alors qu'un homme en descend et entre dans un dépanneur où il effectue un achat et ressort. La voiture reprend la route.

Dans *Poule Noël*, un jour de fête, des personnages inconnus vont rendre visite à une personne dénommée Noël, qu'elles ne connaissent pas. Les visiteurs retournent d'où ils viennent.

---

<sup>23</sup> Marois-Lefebvre, G. (réalisatrice). (2013). *Lever les pattes la nuit* [vidéo numérique]. Canada.

*Nouvelle maison* est constituée d'images d'un extérieur enneigé filmé à travers des fenêtres. Des lumières semblables à des gyrophares éclairent les scènes nocturnes. Le texte évoque une maison étrange et peu invitante dans laquelle des personnages emménagent.

Le fragment *Lumières ville* repose quant à lui sur un travelling arrière montrant des lumières de lampadaires qui s'éloignent sur les abords d'une route. Le texte évoque la solitude et un certain désespoir lié à des événements dramatiques.

Enfin, *Inquiéter* est une vidéo montrant trois chiens sur un balcon, puis une bataille entre ces mêmes chiens. Le texte fait état d'un départ imminent lié à un sentiment de peur.

### **2.1.2 Mode de production**

Ces montages vidéos ont émergé de dizaine d'heures de tournage aléatoire issu de mon quotidien. Tout comme dans mon projet (*ma*) *Maisons*, l'élaboration s'est faite dans un esprit apparenté à une démarche documentaire, c'est-à-dire que je procède par collecte d'un grand nombre de séquences apparentées. Il s'agit de tournages spontanés de scènes « afilmiques »<sup>24</sup> qui sont par la suite sélectionnées et organisées de manière narrative grâce au montage et à l'écriture. Aucun scénario, aucun scénarimage (storyboard) ou même de canevas n'est préexistant au tournage. Cette narration singulière s'élabore au même moment que le montage image. Le terme de bricolage définirait bien la construction narrative que j'effectue à partir de ces fragments.

---

<sup>24</sup> «Afilmique: qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art.» Souriau, E. (1953) *L'univers filmique*. Paris : Flammarion. p. 7.



### 2.1.3 Liaisons et discontinuités

Ces vidéos forment bel et bien un ensemble, à défaut de former un tout. Chacun des fragments renvoie à une ambiance commune, à un même univers. Certains rappels de figures thématiques s'inscrivent dans ces vidéos. L'utilisation de la voiture, la présence de chiens, le sentiment de peur, les thèmes de départ et de fin permettent d'effectuer des rappels de sens qui tendent à une certaine unification des vidéos qui sont, de manière narrative, hétérogènes. Chaque séquence est autonome et ne saurait se lier aux autres de façon linéaire, même si elles appartiennent à un même registre de signification. Aucun récit global ne saurait contenir ces histoires, mais elles en évoquent vaguement la possibilité.

### 2.1.4 Narrativité ténue

À l'instar de *Thérèse* et de *(ma) Maisons*, les vidéos qui composent *Lever les pattes la nuit* s'inscrivent dans une démarche de discontinuité et de fragmentation de la trame narrative. Toutefois, dans ces travaux récents, les fragments sont envisagés de façon autonome et la discontinuité n'est pas créée tellement à l'intérieur des séquences, mais plutôt entre celles-ci.

La narrativité développée dans le projet *Lever les pattes la nuit* est minimale, plusieurs des éléments fondamentaux du schéma narratif sont absents ou alors à peine esquissés. Par exemple, les figures des actants sont indéfinies puisque les personnages sont presque tous absents de l'image ou alors ne sont pas nommés. Le nœud du récit est non identifié et la conclusion ne se dessine jamais avec précision. Pourtant, malgré ces lacunes structurelles, les vidéos sont clairement narratives puisque que quelqu'un raconte, esquisse un semblant de récit qui se construit autour de l'événement qui n'est pas révélé. Le texte est la voix d'un énonciateur qui fait état d'un déroulement temporel créant des affects à la fois chez les personnages invisibles des vidéos et chez le spectateur.

En réalité, je dois me rendre à l'évidence que ce que j'avance n'est pas entièrement juste: dans mes vidéos, il se passe quelque chose. Mais ce quelque chose ne se déroule pas tant dans

l'univers filmique que dans l'univers afilmique, celui du spectateur qui reçoit et interprète les stimuli inhérents à la construction narrative. En fait, le spectateur qui, pour combler les manques, génère des affects invente des liens entre les informations. Il comble les trous pour finalement produire une histoire. Mais pour cela, il lui faut travailler à partir d'indices réduits et recomposer la trame narrative et les liens entre les personnages, sans jamais avoir la preuve que son histoire est la bonne.

Les indices donnés par les vidéos fonctionnent comme autant de symboles et de pistes à explorer afin de susciter un réflexe de construction narrative chez le spectateur. Ces indices sont *a priori* a-narratifs puisqu'ils ne sont que des découpes spatio-temporelles<sup>25</sup> prélevées dans le réel, ce dernier étant envisagé comme le présent continu qui s'actualise<sup>26</sup>. Toutefois, par l'action du montage vidéo, ces découpes de réel deviennent des indices narratifs qui sont reportés dans l'univers afilmique, celui du spectateur qui procède alors à un travail d'interprétation et de narrativité. C'est ainsi que des images de type documentaire induisent une narrativité ténue tout en conservant un ancrage dans le réel.

## 2.2 Événement et non-événement

### 2.2.1 Événement

Parmi les nombreuses définitions de l'événement, je retiendrai ici celles des philosophes Paul Ricoeur et Michel Foucault. Ricoeur aborde plus particulièrement les rapprochements entre l'événement et la narrativité. Il met en évidence le fait que l'événement est un surgissement qui modifie le cours des choses, qui prend l'humain à témoin et qui commande ensuite à ce témoin d'effectuer une transmission sous la forme narrative. Foucault, de son côté révèle comment opère un événement en l'envisageant comme partie d'un système. C'est ainsi qu'il

---

<sup>25</sup> Voir Niney, François (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Broeck Université, p. 14.

<sup>26</sup> « Si le réel est ce qui se dérobe, au point d'avoir été rêvé par Lacan comme l'impossible [...], on ne cesse aussi bien obscurément, très prosaïquement, de toucher du réel et de croire au moins en vivre l'expérience. » R. Bellour (2012). Du réel. Dans *Trafic* (p. 30-35), 83, Paris, automne 2012.

souligne le caractère novateur de l'événement qui est censé entraîner des modifications durables dans le système où il prend place.

L'événement se pose comme la pierre angulaire du narratif. Il en est à la fois le moteur et le motif. Si l'événement est le déclencheur du récit, il s'incarne aussi dans les péripéties qui mèneront à la conclusion. Ricoeur souhaitait comprendre de quelle façon la mise en récit est un facteur d'émergence de l'événement. Ainsi, dans une section de son ouvrage *La Vendée et la révolution : accepter la mémoire pour écrire l'histoire*, l'historien Jean-Clément Martin (2007) qui effectue une synthèse claire de l'émergence de l'événement selon Ricoeur, met en évidence cette interrelation entre l'événement et la narrativité :

« Paul Ricoeur caractérise l'événement au fil d'une émergence en trois phases :

- 1- une occurrence infra-significative qui bouleverse les représentations ("ce qui arrive")
- 2- une mise en discours (un travail d'interprétation) qui reconnaît l'acte posé et le comprend comme au-delà des lois et du sens admis,
- 3- une mise en intrigue (en récit) qui fonde un nouvel équilibre en donnant du sens à ce qui est arrivé et le transmue en acte fondateur »<sup>27</sup>.

Martin (2007) fait ainsi ressortir que Ricoeur envisage l'événement comme l'élément déclencheur de la mise en récit. Celle-ci est effectuée par le témoin qui cherchera à traduire son expérience phénoménologique de l'événement à travers le langage afin de la partager avec autrui. Le récit constitue la forme idéale de retranscription du déroulement de l'événement : « c'est le récit qui qualifie comme événement ce qui n'est au départ que simple occurrence. Seul le récit maintient la discordance, le surgissement de l'événement tout en le dotant d'une intelligibilité qui le constitue. »<sup>28</sup> Par ses caractéristiques, le récit est la forme idéale pour faire revivre l'événement et permettre d'en saisir le sens. L'événement et le récit sont donc interdépendants puisque l'événement nécessite une mise en récit pour être perçu comme tel tandis que le récit se nourrit de l'événement afin de se constituer lui-même.

---

<sup>27</sup> Martin, J-C. (2007). *La Vendée et la révolution : accepter la mémoire pour écrire l'histoire*. Paris : Perrin, p. 20.

<sup>28</sup> Boisset, E. (2004). L'événement est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas. Dans D. Alexandre, M. Frédéric, S. Parent et M. Touret (dir.), *Que se passe-t-il? Événements, sciences humaines et littérature* (p. 57-77). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p. 60.

Par son analyse des travaux de Michel Foucault, Patrice Maniglier met en évidence les modifications engendrées par l'événement en le figurant comme une donnée faisant partie d'un système. Il insiste sur le fait que l'événement fait figure de « reconfiguration des relations entre les choses »<sup>29</sup> au cœur du système qui préexistait à l'émergence de l'événement. Foucault concevrait l'événement comme un « passage d'un état de chose à un autre. »<sup>30</sup> Ainsi, il met en lumière le mécanisme de production de l'événement. Il amène l'idée que l'événement n'est pas nécessairement une donnée nouvelle ou encore une rupture franche dans l'ordre établi, mais plutôt un bouleversement significatif des relations entre les éléments de la structure dans laquelle il advient. L'événement s'inscrit dans un système en mutation constante et dont les transformations sont autonomes et indifférenciées. Maniglier fait ainsi valoir que pour avoir affaire à un événement selon Foucault, nous devons retrouver les caractéristiques suivantes :

« 1 — des séries de termes définissables par leur voisinage avec d'autres termes dans des espaces projetables; 2 — des discontinuités au sein de ces séries; 3 — des corrélations entre ces discontinuités; 4 — l'apparition de nouveaux termes dans les voisinages. »<sup>31</sup>

Pour Foucault, l'événement est un peu cette poussière dans l'engrenage qui entraîne des répercussions sur le fonctionnement de tout le système. L'événement est cette donnée qui permet de reconsidérer les rapports entre les éléments préexistants.

En regroupant les réflexions de Foucault et celles de Ricoeur, j'avancerai que l'événement est une modification importante au cœur du flux temporel. L'événement n'existe qu'à travers les yeux d'un témoin qui cherchera à avoir du sens à partir de ses observations et prolongera ensuite son expérience de l'événement dans une mise en récit et sa transmission subséquente aux autres.

Mais qu'en est-il si nous n'avons pas affaire à un événement au sens propre? Si les conditions de l'émergence ne sont pas présentes? Serait-il tout de même possible d'établir une narration à

---

<sup>29</sup> Maniglier, P et Zabunyan, D. (2011). *Foucault va au cinéma*. Paris : Bayard, p. 82.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 64.

<sup>31</sup> Maniglier, P. et Zabunyan, D., *Op. cit.*, p. 78.

partir de conditions non-événementielles?

### 2.2.2 Le non-événement comme figure de l'événement

La notion de non-événement se définit par rapport à celle d'événement. Plutôt que d'opposer ces deux notions, je propose de considérer le non-événement comme une figure de l'événement.

Alors que l'événement est un surgissement dans le réel, le non-événement se situe plutôt hors du surgissement. Il se trouve dans les zones d'anticipation et de réception de l'événement. Par exemple, dans une perspective médiatique, le terme non-événement décrit un événement médiatique annoncé qui génère de grandes attentes, mais qui se révèle moins important que prévu et donc décevant. Le non-événementiel est en deçà des attentes générées par l'événementiel. C'est l'événement qui ne *fait* pas événement, c'est-à-dire que l'attente et la déception qui en résulte sont en soi plus événementielles que l'événement attendu lui-même.

De plus, selon la définition de l'événement par Foucault, le signe ultime de la présence de l'événement est « l'apparition de nouveaux termes dans les voisinages »<sup>32</sup> ce qui n'est pas le cas lorsque nous sommes en présence d'un non-événement. Celui-ci puisqu'il est trop infime et n'entraîne pas de modifications durables du cours des choses n'est peu ou pas relevé par les témoins. Ceux-ci ne sont pas en mesure d'effectuer la mise en récit qui permettrait la transmission de l'événement. Que passe-t-il alors si personne n'effectue la mise en récit de l'événement? Un événement en est-il encore s'il n'est jamais identifié comme tel?

Le non-événement est donc cet événement qui ne surgit pas, qui ne se démarque pas aux yeux d'un témoin puisqu'il n'entraîne pas de modifications durables à sa suite, mais qui pourtant existe en empruntant d'autres voies que celles de l'événement.

---

<sup>32</sup> Maniglier, P. et Zabunyan, D., *Op. cit.*, p. 78.

### 2.2.3 Le non-événement dans *Lever les pattes la nuit*

La série *Lever les pattes la nuit* est construite *autour* de l'événement qui lui, n'est jamais raconté, ni même nommé.

*Lever les pattes la nuit* ne raconte aucune histoire, aucun événement particulier. Nulle part il n'est question d'une occurrence réelle qui bouleverse le cours des choses. Le récit montre plutôt des micro-actions qui ne présentent peu ou pas de valeur événementielle. Ce qui est raconté par mes vidéos *n'est pas* le bouleversement, mais plutôt ce qui l'entoure, ses implications émotionnelles, ses conséquences physiques. Jamais l'événement comme tel n'est raconté, mais le récit tourne autour, toujours.

Mon approche de la narration crée un effet de boucle qui n'apporte pas de résolution aux intrigues. La narration effectue un retour sur elle-même, elle se mord la queue puisqu'elle n'évolue pas réellement et court-circuite ainsi le récit. Cette approche nie le pouvoir novateur de l'événement et suppose l'effet d'un non-événement qui lui, ne propose pas d'effet durable dans le temps. En fait, dans *Lever les pattes la nuit*, nous ne sommes pas dans le récit de l'événement, mais dans ses parages immédiats.

À titre d'exemple, le fragment *Inquiéter* permet de constater cette incursion du non-événement dans la vidéo narrative. Dans cette vidéo, le texte évoque une sensation de peur, mais sans jamais faire référence à l'objet de celle-ci. Pourtant, cette inquiétude se solde par le désir de quitter un endroit. En toute logique, le sentiment de peur doit référer à une situation assez précise, à un *événement* particulier. Pourtant la narration ne raconte que les sentiments et les micro-actions engendrées par cet événement qui reste obscur pour le spectateur. L'événement est gardé hors champ et ce qui est dit et montré est plutôt de l'ordre du non-événementiel. Le manque d'informations factuelles auquel se voit confronter le spectateur tend à créer les mêmes mécanismes d'attente et de déception qui sont présents dans le non-événement médiatique. Les attentes générées par le style narratif et par les références indirectes à l'événement suscitent un désir de comprendre et de former un tout narratif

cohérent et compréhensible, ce qui n'est jamais rendu possible puisque l'événement reste hors champ de façon permanente. Le non-événement qui se produit sous les yeux du spectateur est plutôt de l'ordre de l'évocation : l'événement est déjà terminé et c'est là que le récit commence. Le non-événement désigne cette période de latence qui suit ou précède l'événement. Celle-ci est elle-même constituée de micro-actions, mais qui n'ont pas le pouvoir d'action de l'événement.

#### **2.2.4 Non-événement comme structure de la narration**

Se baser sur le non-événement afin de créer une série vidéo narrative mène nécessairement à des modifications majeures de la structure narrative. Comment peut s'organiser une narration dans laquelle on a occulté l'élément déclencheur, c'est-à-dire l'événement?

On l'a vu, la mise en récit et l'événement sont interdépendants. Dans *Lever les pattes la nuit*, je fais le pari de structurer une narration à partir du non-événement. Celui-ci devient une modalité nouvelle de construction narrative qui appelle elle-même ses moyens propres.

Puisque le non-événement se trouve hors du surgissement caractéristique de l'événement, son récit commande une continuité. Je la mets en scène par le biais de plans fixes et de plans-séquences qui présentent un contenu non-événementiel. Ces plans servent à camper le texte lisible à l'écran dans un lieu physique dont la fixité et la durée ininterrompue nient l'effet d'événement. Il suffit de songer à *Lumières ville* où les lampadaires défilent de façon continue et ininterrompue durant toute la durée du fragment. Ces plans ne mettent pas en scène le surgissement d'un événement pas plus qu'ils ne se constituent en événement au cœur même de la trame narrative. Ils présentent du banal, du continu, du non-événementiel. Je travaille ainsi l'étirement des plans, ce qui a pour effet de produire un aplanissement de la trame narrative permettant de diluer les actions, de juguler l'événement et puis de suspendre la temporalité de la vidéo. L'événement ne surgit pas, mais les plans se déroulent, implacables et

dénués de sens événementiel.

Une autre caractéristique du non-événement est cette absence de témoin. Les plans de *Lever les pattes la nuit* sont vidés de corps humains. Il n'y a d'actant que dans le fragment *Dépanneur* et celui-ci est si désincarné que le spectateur peine à lui insuffler quelque affectivité que ce soit. C'est comme s'il manquait au spectateur les informations nécessaires pour connaître le personnage et pour, à travers lui, comprendre l'histoire. Les rôles sont renversés, c'est le spectateur-témoin qui fabrique de l'événement qui ne repose sur rien sauf sur son désir de créer et de voir de l'événement. Parce que les plans vidés de corps actants ne peuvent établir la présence de témoins d'un improbable événement, le non-événement se trouve dans la vidéo, mais l'événement s'actualise dans le réel, par l'action interprétative du spectateur. Le spectateur assemble après coup ce qu'il vient de voir et donne de l'affectivité à ces images qui en sont dénuées, c'est lui qui investit du sens en donnant de la vie aux personnages. Le spectateur génère l'événement à partir de son propre désir et lui attribue du sens, tout cela à partir des seuls indices donnés par la narration. La structure narrative est en partie complétée par l'action du spectateur qui cherche à créer de l'événement, là où il ne trouve que des indices non-événementiels.

Parce qu'en réalité, c'est bien ce qui se passe : j'aménage des prémices narratives en désamorçant l'effet d'événement, l'effet narratif. Pour ce faire, je mets à profit les plans fixes, la caméra à l'épaule, les images pauvres, l'utilisation du texte. Ces stratégies permettent de retirer un maximum de spectaculaire à la trame narrative. J'évite ainsi l'emphase qui peut être mise lors de la fabrication de l'image sur son contenu événementiel. Ainsi, les mouvements de caméra ne viendront pas magnifier le déroulement de l'événement, la caméra à l'épaule trahira la facticité de son point de vue et la pauvreté plastique de l'image relèguera définitivement l'image à la banalité et au quotidien. Le texte, pour sa part, est envisagé comme le principal contenu narratif. Toutefois, les phrases courtes auxquelles manque cruellement un contexte ne font que plonger le spectateur dans un univers vaguement narratif sans mettre en scène l'événement. Le texte tend ainsi vers une abstraction qui lui retire son possible pouvoir événementiel.



## 2.3 Texte-image

### 2.3.1 Dualité texte et image

Il est fréquent au cinéma d'observer une subordination du texte à l'image. C'est en bonne partie dû aux qualités descriptives de l'image. Celle-ci est directe, claire et permet de mettre en place de nombreux éléments narratifs en un court laps de temps. Elle *montre* au lieu d'*évoquer*. Quant à lui, le texte demande à être intellectualisé, de faire appel à la raison afin d'être compris, ce qui n'est pas forcément le cas de l'image qui donne tout à voir, d'un coup. Le texte est exigeant, il demande au spectateur de traduire afin de comprendre. L'image se donne comme telle, elle appartient au monde et au réel, au contraire du texte qui est issu du langage, de l'acquis.

L'image, si complexe et séduisante soit-elle, relève d'une certaine simplicité, d'une immédiateté de la réception. C'est pourquoi, dans les productions cinématographiques, elle a souvent le beau rôle, puisqu'elle est paradoxalement plus *lisible* que le texte. Le texte est souvent envisagé dans un objectif de soutien et d'explication du contenu de l'image. Certains artistes et cinéastes ont toutefois tenté d'inverser ces rapports de forces en « [envoyant] les mots se battre contre les images. »<sup>33</sup> Ce sont ces réalisateurs de la Nouvelle Vague qui, les premiers, ont repensé les possibilités du texte à l'écran afin de le réactualiser.<sup>34</sup> Ceux-ci ont cherché à revaloriser le rôle du texte au cinéma en créant des rapports nouveaux avec l'image et en faisant valoir sa puissance d'évocation et sa poésie. Le texte était alors envisagé comme une potentialité créatrice à part entière au lieu d'un ajout nuisible aux images. Et pourtant le cinéma commercial contemporain maintient toujours cette subordination image et texte en reléguant l'écrit à de frileux rôles utilitaires.

Dans *Lever les pattes la nuit*, il n'y a pas de dialogues ou de voix hors champ. Le texte, toujours inscrit à l'écran, est utilisé comme un outil spécifique. Il n'est pas là pour appuyer ou expliquer l'image, il fait figure de personnage à part entière et suscite des images qui se

---

<sup>33</sup> À propos de Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, Les Straub et James Benning : Jones, K. (1999). Où vont les paroles dans le cinéma muet?, dans Aumont, J. (dir.), *L'image et la parole*. (p. 55-67). Paris : Cinémathèque française, Musée du cinéma. p. 56.

<sup>34</sup> *Ibid*, Kent Jones, p. 31.

superposent à celles présentées par la vidéo. En fait, il y a « rencontre (ou frôlement) entre le texte et les images »<sup>35</sup>. Le texte grignote l'image, capture le regard. Mais en même temps, il y a l'image qui suscite des ambiances, dans lesquelles le texte s'installe et fait évoluer le récit. Le texte est une voix, il constitue une adresse directe au spectateur et, à sa façon, il *fait image*. C'est ce que je qualifierai ici de texte-image.

### 2.3.2 Définition de texte-image et comment le texte fait-il image

J'ai déjà parlé du plan noir qui peut faire image par lui-même lorsqu'il s'impose, ravit la place à l'image elle-même et devient la surface d'inscription de la pensée. Lorsque le texte fait image, il joue un rôle similaire au plan noir.

En premier lieu, le texte *est* image, il prend physiquement sa place. Il s'appose sur un plan noir et impose sa durée au spectateur. Il prend la place de l'image. Et puis, il y a le texte qui *fait* image. Le pouvoir d'évocation des mots suscite des associations mentales, des images. Lorsque ce texte se déploie sur une durée et à la place d'une image, ce texte *fait* image, il la remplace et la suscite à la fois.

Au montage, le texte joue le même rôle que l'image. Il devient un élément rythmique.<sup>36</sup> Il s'impose en jouant sur les durées, en déjouant les critères de l'industrie cinématographique. Il n'est pas visible sur une base utilitaire comme le sont les sous-titres qui traduisent les dialogues dans une autre langue, mais crée des effets visuels autonomes. Il clignote ou alors reste en place trop brièvement. Il cache le visage d'un personnage, ou bien sa police de caractère est trop petite pour être lue de façon aisée. Ces titres jouent un rôle qui dépasse l'utilitarisme.

Le texte-image est pour moi une manière de mettre en scène le non-événement. J'exprime par le biais du langage des éléments abstraits qui évitent ainsi la représentation par l'image. Ce procédé entraîne le spectateur à être actif dans la réception et à recomposer ce qui serait sa

---

<sup>35</sup> Moure, J., *Op. Cit.*, p. 222.

<sup>36</sup> Voir Eisenschitz, B. (1999). La parole écrite : extrait des mémoires d'un traducteur. Dans Aumont, J. (dir.), *L'image et la parole*. (p. 29-45). Paris : Cinémathèque française, Musée du cinéma. p. 35.

trame narrative. Puisque le récit passe par le texte qui se confronte aux images, le spectateur est dans l'impossibilité de se laisser happer par le récit, il doit recomposer, donner du sens; somme toute, il doit générer les affects sur lesquels reposera le récit. L'événement n'est plus le récit, mais la lecture et la réception de celui-ci par le spectateur.

## 2.4 Esthétique pauvre

### 2.4.1 Définition

Si infime soit-elle, il existe une nuance importante entre l'esthétique amateur et l'esthétique pauvre. Si dans *(ma) Maisons* les images utilisées s'avéraient de type amateur, il en est autrement dans les vidéos constituant la série *Lever les pattes la nuit*.

Le film amateur comprend des genres aussi différents que le film de famille, le vidéo-journal ou la vidéo issue d'une caméra de surveillance sans oublier les films qui enregistrent les événements sociaux, de l'incident à l'attentat, et qui revêtent une valeur sociale ou politique. Ceux-ci ont pourtant une principale caractéristique commune : ils ne se constituent pas en récits. De plus, ils sont destinés à un petit auditoire qui varie selon les objectifs du cinéaste amateur. Ces films sont parfois sans point de vue : prenons par exemple les films de famille où la caméra change constamment de main ou encore les films de surveillance; ou bien leur rapport à l'auteur est si intime que le film peine à rejoindre un public autre que le réalisateur lui-même, ce qui est souvent le cas du vidéo-journal. Aussi, les films amateurs sont la plupart du temps techniquement mal faits. Ils ne respectent pas les codes de l'industrie cinématographique puisqu'ils ne sont pas tenus de s'y insérer et que, dans la plupart des cas, les artisans ne possèdent pas la maîtrise technique de ces conventions. Les cadrages sont approximatifs, la lumière peu étudiée et le montage sont exempts de fluidité. Ces caractéristiques ont peu d'importance pour le cinéaste amateur puisque le film n'est pas destiné à un public critique, le cinéaste vient plutôt y archiver de l'information souvent affective au lieu d'une expérience esthétique.

Pourtant, certains artistes utilisent cette esthétique dite amateur, mais avec des visées toutes autres. Par exemple, l'esthétique développée par Robert Morin dans ses films très « vidéos »

tel que *Le voleur vit en enfer*<sup>37</sup> (1984), *Petit Pow Pow Noël*<sup>38</sup> (2005) ou encore *Journal d'un coopérant*<sup>39</sup> (2009) m'a toujours intriguée. C'est que l'amateurisme affirmé par les choix esthétiques de ces films vient paradoxalement appuyer une puissante proposition d'artiste et d'auteur. Les images brutes et « malhabiles » de Morin deviennent le support d'une narration que son rapport avec le réel rend inconfortable, voire même inquiétant. Par exemple, dans *Petit Pow Pow Noël*, où un homme joué par Morin rend visite à son père malade qui est joué par le père du réalisateur, la banalité de la mise en image souligne la cruauté des comportements du fils et balance le spectateur dans un régime documentaire qui augmente le malaise face aux actes filmés par le réalisateur-protagoniste. L'aspect faussement naïf de la vidéo et la mauvaise qualité des outils d'enregistrement crée une tension dramatique qui naît d'un effet de réel bouleversant. L'esthétique est certes de type amateur, mais elle crée des effets narratifs qui expriment une subjectivité artistique.

Dans un cas où il y a apparence d'une esthétique amateur, mais où les visées de l'opération artistique dépassent un cadre familial ou utilitaire, je préfère parler d'esthétique pauvre. Puisqu'elle relève d'une recherche de simplicité technique, et que ce faisant elle se tourne vers des techniques dites archaïques, l'esthétique pauvre présente certaines caractéristiques de l'esthétique amateur : basse définition de l'image et du son, sujets mal cadrés, focale approximative, etc. L'image pauvre fait état d'une certaine insouciance technique qui l'oppose à l'appareillage en constante évolution et à la recherche de précision et de perfection technique du cinéma et de la vidéo.

J'aime beaucoup le terme « pauvre » puisqu'il fait directement référence à une condition économique précaire. À des années-lumière des exigences commerciales de l'industrie de l'image en mouvement qui s'accompagne bien entendu d'une certaine lourdeur des structures de financement, de difficultés d'acquisition de matériel, le film pauvre revendique l'accessibilité, tout en exprimant un refus de la technicité de l'image en mouvement. Mais

---

<sup>37</sup> Morin, R. et Dufour, L. (réalisateurs). (1984). *Le voleur vit en enfer* [vidéo]. Canada : Coop vidéo de Montréal.

<sup>38</sup> Morin, R. (réalisateur). (2005). *Petit Pow pow Noël* [vidéo numérique]. Canada : Coop vidéo de Montréal, F pour film.

<sup>39</sup> Morin, R. (réalisateur). (2009). *Journal d'un coopérant* [vidéo numérique]. Canada : Coop vidéo de Montréal.

l'esthétique pauvre est plus encore que cette condition économique : « Ce qui caractérise les pratiques pauvres, ce n'est pas la pauvreté ou la simplicité de l'appareil, c'est une certaine attitude vis-à-vis de l'image et une certaine attention portée au geste. »<sup>40</sup> Il y a derrière ce refus de technicité, un désir de capter le réel et de le penser avec spontanéité et créativité. Il s'agit de jouer des hasards, de relever les accidents et de s'inspirer des erreurs pour en tirer un potentiel créatif. Un peu comme dans cette anecdote de Frank Zappa (1989/2000) au sujet de ses méthodes de composition musicale :

« Les chansons que j'avais écrites pouvaient se transformer *radicalement*<sup>41</sup> pour peu que je capte par hasard, lors d'une répétition, une "inflexion vocale optionnelle". J'y voyais une "intention allusive" à quelque chose (souvent à une erreur) et je la poussais jusqu'à sa plus absurde extrémité. Nous avons inventé une expression technique pour décrire ce procédé : *Putting the eyebrows on it*.<sup>42</sup> »<sup>43</sup>

Cette ouverture aux hasards du réel et de la technique que Zappa choisit d'orienter vers l'absurde intéresse aussi les artistes du mouvement *Lo-Fi* (low-fidelity) issus de musiciens punk, post-punk et grunge. Le mouvement *Lo-Fi* se définit en opposition à celui de la *Hi-Fi* (haute fidélité) qui désigne des outils d'enregistrement et de reproduction sonore de haute qualité permettant d'éliminer un maximum de sons considérés comme indésirables : distorsion, réverbération naturelle, bruits ambiants, etc. Les artistes dont la production est considérée comme *Lo-Fi* s'appliquent au contraire à intégrer ces sons parasites et à en tirer un maximum de potentiel expressif. Cette utilisation du matériel technologique plus léger, spontané et brut qui a d'abord séduit de nombreux musiciens a par la suite trouvé des adeptes au sein de la culture médiatique qui faisait face à cette même course à l'appareillage hautement technologique qui permettait d'augmenter la qualité de la reproduction du réel. Dans le milieu du cinéma, on a pu voir se développer une esthétique *Lo-Fi* par l'utilisation, entre autres, du téléphone portable qui donne lieu à des événements tels que le Festival

<sup>40</sup> Baldner, J-M., Vigouroux, Y. (2006, janvier). *Les pratiques pauvres du sténopé au téléphone mobile* [document web]. Communication présentée dans le cadre du Collège Iconique de L'Institut national de l'audiovisuel, Bry-sur-Marne, France. Consulté à l'adresse <http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2006/vigouroux-baldner.pdf>

<sup>41</sup> C'est Zappa qui souligne.

<sup>42</sup> « Lever les sourcils par intérêt. » (J-M Millet. trad.)

<sup>43</sup> Zappa, F. (2000). *Zappa par Zappa* (J-M. Millet trad.). Paris : L'Archipel. (Original publié en 1989). p. 172.

Pocket Films ou bien par un collectif de production comme Kino-Québec. Ces modes alternatifs de production de vidéos rallient de nombreux créateurs qui, ayant des visées professionnelles ou non, cherchent à réaliser des films sans se soucier des contraintes de l'industrie et de ses structures de financement.

À titre d'autres exemples, la *Foto povera* est un mouvement informel qui a pris forme en France en 2005 et qui regroupe sans distinction des photographes amateurs et professionnels dont les pratiques s'appuient sur l'utilisation d'une panoplie d'outils photographiques désuets ou de très basse qualité. Ces photographes se positionnent face à la technicité en créant des images qui utilisent les hasards et la basse qualité comme procédés esthétiques. Ce mouvement est inspiré de l'*Arte povera* qui s'intéressait à l'incertitude dans le geste créateur et qui misait sur l'idée et le geste créateur plus que sur le résultat fini, ce qui permettait de déjouer les attentes de l'industrie.

Je conçois mon travail comme étant lié à ces différentes approches de l'esthétique pauvre. J'utilise des outils d'enregistrement de qualité domestique produisant des rendus qui sont hors des normes de qualité de l'industrie et qui donnent à mes vidéos des airs d'amateurisme. Je me revendique de l'accessibilité au matériel et de la liberté de production artistique. Je cherche à maîtriser les outils qui m'appartiennent, si désuets soient-ils, afin d'en tirer un maximum de possibilités. C'est le cinéaste Robert Bresson (1975/2005) qui dans ses *Notes sur le cinématographe* soulignait : « La faculté de bien me servir de mes moyens diminue lorsque leur nombre augmente. »<sup>44</sup> Mon approche de la vidéo s'apparente à cette réflexion puisque je cherche à travers des matériaux réduits les possibilités d'émergence d'une narration basée sur le non-événement. Je me réserve toutefois le droit d'intervenir sur les sons et les images d'une façon que l'amateur ne cherchera pas à le faire (effets de ralentis, de réverbération artificielle, etc.). Ces modifications ont des objectifs poétiques qui dépassent les besoins du cinéaste amateur. Mes choix esthétiques relèvent de considérations d'ordre artistiques, conceptuelles et économiques plutôt que d'une ignorance des normes de l'industrie cinématographique. Une démarche d'auteur et de cinéaste se révèle par ces images volontairement produites maladroitement. J'envisage l'esthétique pauvre comme une possibilité de voir et de se représenter différemment le réel.

---

<sup>44</sup> Bresson, R. *Op. Cit.*, p 15.

Des vidéos qui mettent en scène leur fabrication, à travers leurs défauts n'est pas sans mettre à mal la convention de transparence cinématographique telle que développée par le cinéma classique et encore chère aux yeux de l'industrie. C'est cette

[...] fameuse notion de transparence du discours filmique, qui désigne une esthétique particulière (mais tout à fait répandue, voire dominante) du cinéma, selon laquelle le film a pour fonction essentielle de donner à voir les événements représentés et non de se donner à voir lui-même en tant que film.<sup>45</sup>

Je me place ainsi en ligne directe avec les cinéastes de la Nouvelle Vague tels que Jean-Luc Godard, Alain Resnais ou Jean Eustache qui testaient les limites des conventions cinématographiques. Mon propos, au contraire du leur, n'est pas tant revendicateur que conçu comme l'expression d'une subjectivité fonctionnant selon ses règles propres. Plus qu'une dénonciation de l'emprise des images, je perçois le film amateur comme un moyen de *débanaliser* l'image. En lui rendant cet aspect brut, imparfait et imprévisible, le spectateur est invité à regarder vraiment, c'est-à-dire à regarder au-delà de ce que cette image présente *a priori*. Il s'agit pour moi d'une méthode qui, en retirant de la beauté et de la fluidité à l'image, lui donne une profondeur. La laideur permet d'explorer l'image dans toutes ses dimensions, de dépasser la couche séduisante de la surface de l'écran ou de la projection.

Mes vidéos assument donc la pauvreté du matériel d'enregistrement et s'en jouent; ce ne sont pas des images naïves puisqu'elles n'ignorent pas leur condition de pauvreté comme le feraient des images amateur. Mes images présentent certes des dégradations de qualité importante, mais c'est au-delà de cette caractéristique qu'il est proposé de voir.

#### **2.4.2 Outils et processus de production de l'image pauvre**

Mes vidéos sont captées dans le souci d'avoir un rapport documentaire avec le réel. Filmées à la volée, au hasard, mes vidéos témoignent des lieux où je me trouve, des ambiances, des

---

<sup>45</sup> Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (2004) *Esthétique du film* (3<sup>e</sup> éd. revue et aug.). Paris : Armand Colin, p. 52.

gens avec qui je me trouve. Elles ont pour moi valeur documentaire. Je les collecte en grande quantité et je les consigne avec plus ou moins de clarté dans mon ordinateur, en de longues séquences reliées temporellement entre elles. Le caractère intimiste de la fabrication de ces séquences est indissociable de l'urgence dans laquelle elles ont été captées. J'agis sans préparation préalable, sans scénario. En fait, rien qui ne motive pas la fabrication de ces images mises à part une urgence existentielle de captation du réel qui aboutit à une captation frénétique de séquences vidéos issues de mon quotidien.

Ces vidéos que je consigne font ensuite face à une sélection en fonction de leur ressemblance sur le plan de l'ambiance et c'est alors que je commence le bricolage. Je coupe et j'assemble les fragments en regardant au-delà de ce que ces images représentent pour moi. Et c'est à ce moment seulement qu'elles entrent dans la narrativité et la fiction.

J'aborde les images comme un contexte visuel permettant au texte d'émerger et avec lesquelles il entrera en orbite, une fois lisible à l'écran.

Au fil du montage image, je collige des bouts de phrases qui me viennent en tête, que j'ai déjà entendues quelque part, que j'invente à travers les séquences en court de montage. Je me sers des accidents de filmage, des bruits de la bande sonore pour amplifier ce qui est laid, ce qui dérange jusqu'à ce que viennent se souder ensemble les textes, les images et les sons. Je pars ainsi de mille fragments épars et le récit les rassemble tranquillement. Cette façon inversée de concevoir le rapport entre le récit et l'image crée nécessairement des manques puisque les matériaux ne sont pas créés dans l'objectif de répondre aux besoins du récit. Ce procédé permet au spectateur d'expérimenter d'autres aspects de la narration. Il peut investir les interstices ou encore combler les vides et ce, de façon définitive puisque les éléments manquent à jamais.

La plupart des ambiances sonores sont celles réalisées en prise directe par le micro de la caméra. Un micro de basse qualité, il va sans dire, qui capte bien mieux le moteur de ma caméra que tout autre son environnant. Par la suite, j'utilise ces sons bruts, ou encore je les modifie numériquement par le biais d'effets un peu dérisoires visant surtout à diminuer leur



qualité. J'utilise aussi des sons que j'appellerai *d'appoint* qui sont captés à l'aide d'une petite enregistreuse numérique portable. Ces sons viennent raffiner l'environnement sonore des vidéos et si leur précision est plus grande, leur objet est la plupart du temps un bruit ou un son parasite.

Tous ces procédés vont dans le sens d'une économie de moyens et d'un intérêt prononcé pour la pauvreté du dispositif ainsi que vers le *Lo-Fi* vidéo.

## **2.5 Dispositif de présentation**

*Lever les pattes la nuit* est présenté dans une salle plongée dans l'obscurité. Cette salle sombre ne possède toutefois pas les qualités immersives de celles dédiées au cinéma. Il n'y a pas d'écran principal, les cinq vidéos sont plutôt projetées de façon individuelle et en petit format sur les murs de la salle. Toutes les projections sont sur un même pied d'égalité. Elles sont distribuées autour de la salle sans logique de continuité temporelle. Leur position spatiale et la petitesse des images invitent le spectateur à demeurer mobile plutôt que pétrifié devant un écran immense qui excéderait les dimensions de son propre corps. Les cinq vidéos sont présentées individuellement et en boucle. Cet aspect est nécessaire pour la préservation de l'autonomie des fragments et la limitation des possibilités de lecture globalisante. J'évite ainsi de fermer les récits : je ne suggère pas d'ordre de lecture prédéterminé.

Mon approche « pauvre » de l'image entre en résonance avec la sobriété que j'ai choisi de prioriser pour la mise en espace des projections. J'utilise un dispositif de présentation qui ne s'efface pas devant le spectateur, au même titre que mes vidéos ne s'orientent pas vers la transparence cinématographique. Malgré cette mise en évidence du matériel, je cherche à ne pas le fétichiser et encore moins à verser dans une forme de théâtralisation. C'est pourquoi chaque projecteur est simplement déposé sur une petite table pliante en bois. Par leur propriété formelle, ces tables associées à l'univers domestique sont banales et purement fonctionnelles. Elles ne sont pas réservées à un usage particulier, ce sont des tables d'appoint générique. Ces tables ont une hauteur approximative de quatre-vingts centimètres, ce qui implique que les projecteurs déposés sur leur surface projettent les vidéos à une hauteur

demandant au spectateur de baisser légèrement les yeux pour les visionner. Les tables ont un recul d'environ deux cents centimètres du mur ce qui entraîne un format de projection de moins de cent centimètres de largeur. Cette dimension peu commune évoque les projections « maison » de films de famille. Ainsi, je souligne le caractère pauvre et amateur de la mise en image en lui retirant l'aspect monumental et imposant de l'image cinématographique projetée sur grand écran et dans des conditions optimales. Le spectateur se trouve amené aux abords du quotidien, à même sa banalité et ce, même si l'obscurité de la salle et l'effet lumineux de la projection conserve un peu de la magie inhérente à toute projection d'image.

Le son est diffusé par cinq casques d'écoute, chacun étant associé à une vidéo. Ce choix permet aux vidéos de coexister dans un espace restreint tout isolant les bandes sonores les unes des autres. Le casque d'écoute installe une certaine intimité entre la vidéo et le spectateur. La narration constitue une adresse directe au spectateur et comme chaque projection n'est associée qu'à un seul casque d'écoute, chacune d'entre elles suscite un rapport individuel et affectif à la projection. Ainsi, le spectateur se trouve à la fois convoqué personnellement par le rapport intime qu'il est encouragé à entretenir par le son et l'adresse directe qui lui est faite; et repoussé par la mise en évidence du dispositif qui redouble le caractère bricolé de la vidéo.

Le caractère pauvre, fragmentaire et non-événementiel présent dans la construction des vidéos est donc préservé par l'action similaire du dispositif de présentation. Le son, l'image et leur façon d'entrer en relation avec le spectateur se font sous le couvert du non-événement en encourageant le spectateur à être actif dans son rapport aux fragments vidéos.

## CONCLUSION

Mon travail vidéo propose des narrations qui s'ébauchent à partir de matériaux textuels et vidéographiques réduits. Je mets ainsi en relation des textes issus du langage oral avec des images pauvres captées dans mon quotidien ou produites sur des bases non narratives par des amateurs. Je m'intéresse à la fragmentation et à la discontinuité narrative sur lesquelles repose le concept de non-événement. Le non-événement devient ainsi le mode d'organisation des vidéos qui proposent d'explorer les voies de contournement de la narration. Au lieu de miser sur la psychologie des personnages ou sur la mise en scène d'actions, mes narrations se construisent principalement sur des matériaux descriptifs qui ont la propriété de renvoyer au narratif tout en le vidant de son contenu événementiel. J'utilise des méthodes de mise en récit qui tendent vers une certaine abstraction de la narration comme le démontre l'utilisation du texte-image. Je cherche des moyens autres pour développer un univers narratif en provoquant des émotions et des impressions diffuses chez le spectateur.

À travers la série *Lever les pattes la nuit*, je crois être parvenue à mettre en vidéo un le rapport abstrait et affectif que j'entretiens avec les récits qui me parviennent. C'est-à-dire que j'ai mis en scène l'atmosphère qui me reste en tête à la suite d'un récit. Je crois aussi avoir défini avec plus de précision comment se construit cette atmosphère non-événementielle cinématographique qui m'obsède.

Maintenant, j'aimerais me consacrer à une exploration plus approfondie des rapports entre les vidéos d'une même série et au fonctionnement narratif interne de la vidéo elle-même. Je souhaiterais explorer des hypothèses de travail comme la fausse boucle narrative qui me permettrait de faire se retourner sur elle-même la narration et qui procéderait par l'évidement de contenu en maintenant le spectateur dans une incertitude narrative constante. Je chercherai donc encore à travailler ce que je nomme pour les besoins de la cause le non-événement afin d'engendrer des possibilités nouvelles d'émergence du récit. Parce qu'il est ce mode de communication privilégié entre les humains et parce qu'il est le meilleur outil pour rendre compte de la subjectivité de l'expérience du réel.

## BIBLIOGRAPHIE

### Monographies

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (2004) *Esthétique du film* (3<sup>e</sup> éd. revue et aug.). Paris : Armand Colin.
- Alexandre, D., Frédéric, M., Parent, S., et Touret, M. (dir.), *Que se passe-t-il? Événements, sciences humaines et littérature* (p. 57-77). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Bresson, R. (2005). *Notes sur le cinématographe* (E. Gallimard, nouv. éd.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1975).
- Boillat, A. (2007) *Du bonimenteur à la voix-over : voix-attraction et voix-narration au cinéma*. Lausanne, Suisse : Antipodes.
- Chamboissier, A-L., Franck, P., Van Essche, E. (dir.), (2002). *Exposer l'image en mouvement?*. Bruxelles : Éditions La Lettre volée.
- Chion, M. (1982). *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de L'Étoile.
- Chion, M. (1985). *Le son au cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma.
- Chion, M. (2004). *L'audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Nathan.
- Châteauevert, J. (1996). *Des mots à l'image à la voix over au cinéma*. Québec :Nuit blanche.
- Chklovski, V. (2008). *L'art comme procédé*. Paris : Éditions Allia (original publié en 1917).
- Duguet, A-M. (2002). *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*. Nîmes : Ed. Jacqueline Chambon.
- Aumont, J. (dir.), *L'image et la parole*. Paris : Cinémathèque française, Musée du cinéma.
- Ernaux, A. (1993). *Journal du dehors*. Paris : Gallimard.
- Ernaux, A. (2008). *Les années*. Paris : Gallimard.
- Loignon, S. (dir.), *Paradoxes de l'image*. Caen : Lettres modernes Minard.
- Huglo, M-P. (1997). *Métamorphoses de l'insignifiant : essai sur l'anecdote dans la modernité*. Montréal : Balzac/ Le Griot.
- Journot, M-T. (2011). *Films amateurs dans le cinéma de fiction*. Paris : Armand Colin.
- Kristeva, I. (2008). *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*. Paris : L'Harmattan,

2008.

Maniglier, P et Zabunyan, D. (2011). *Foucault va au cinéma*. Paris : Bayard.

Martin, J-C. (2007). *La Vendée et la révolution : accepter la mémoire pour écrire l'histoire*. Paris : Perrin.

Maza, M. (1998). *Les installations vidéo œuvres d'art*. Paris : L'Harmattan.

Ménard, V. (2009). *L'écriture du fragment et l'impasse de la communication dans Mon grand-père, L'agrumes et La défaite du rouge-gorge de Valérie Mréjen* (mémoire de maîtrise inédit) [ressource électronique]. Université du Québec à Montréal, Canada.

Michaud, G. (1989). *Lire le fragment transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*. LaSalle, Québec : Hurtubise HMH.

Montandon, A. (1992), *Les formes brèves*, Paris : Hachette.

Moure, J. (1997). *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Paris : L'Harmattan.

Mréjen, V. (1999). *Mon grand-père*. Paris : Allia.

Mréjen, V. (2004). *L'agrumes*. Paris : Allia.

Mréjen, V. (2004). *Eau sauvage*. Paris : Allia.

Nannicini Streitberger, C. (2009). *La revanche de la discontinuité / bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*. Bruxelles : Peter Lang.

Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Broeck Université.

Perec, G. (1989). *L'infra-ordinaire*, Paris : Éditions du Seuil.

Souriau, E. (1953) *L'univers filmique*. Paris : Flammarion.

Susini-Anastopoulos, F. (1997). *L'écriture fragmentaire définitions et enjeux*. Paris : Presses universitaires de France.

Zappa, F. (2000). *Zappa par Zappa* (J-M. Millet trad.). Paris : L'Archipel. (Original publié en 1989).

#### Sites internet

Baldner, J-M., Vigouroux, Y. (2006, janvier). *Les pratiques pauvres du sténopé au téléphone mobile* [document web]. Communication présentée dans le cadre du Collège Iconique de L'Institut national de l'audiovisuel, Bry-sur-Marne, France. Consulté à l'adresse <http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et->

Baroni, R. (2002). Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique. *Littérature*, N°127, 2002. L'oreille, La Voix. 105-127. Consulté à l'adresse <http://www.persee.fr/web/revues>

Steyerl, H. (2009). Defense of the Poor Image. Dans *E-Flux journal* #10. Consulté le 6 décembre 2012 à l'adresse <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>

### Périodiques

R. Bellour (2012). Du réel. Dans *Trafic* (p. 30-35), 83, Paris, automne 2012.

Huglo, M-P. (2011). Que se passe-t-il quand il ne se passe rien? L'événement et le quotidien dans la littérature narrative contemporaine, Dans A-M. Parent et N. Xanthos (dir.) *Poétiques et imaginaires de l'événement* (p. 81-96), no. 28. Montréal, QC : Université du Québec à Montréal : Figura. p. 81.

### Films

Ackerman, C. (réalisatrice). (1975). *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce* [film]. Belgique, France : Carlotta Film.

Duras, M. (réalisatrice). (1978). *Le Navire Night* [film]. France : Les Films du Losange.

Duras, M. (réalisatrice). (1981). *L'Homme Atlantique* [film]. France : Des femmes filment/Ina/ Productions Berthemont.

Morin, R. et Dufour, L. (réalisateurs). (1984). *Le voleur vit en enfer* [vidéo]. Canada : Coop vidéo de Montréal.

Morin, R. (réalisateur). (2005). *Petit Pow pow Noël* [vidéo numérique]. Canada : Coop vidéo de Montréal, F pour film.

Morin, R. (réalisateur). (2009). *Journal d'un coopérant* [vidéo numérique]. Canada : Coop vidéo de Montréal.